

INDISCHE MINIATUREN

INDISCHE  
MINIATUREN  
AUS DEM BESITZ  
DER STAATLICHEN MUSEEN  
ZU BERLIN

*Mit einer Einführung von*

ERNST KÖHNEL.



VERLAG GEBR. MANN  
BERLIN

# VERZEICHNIS

1  
*Der Furst und der Fakir*

2  
*Kaiser Djahangir beim Festgebet*

3  
*Audienz beim Kaiser Djahangir*

4  
*Bildnis des Radjah Birbal*

5  
*Zahmung eines Elefanten*

6  
*Kaiserlicher Jagdhabicht*

7  
*Hirschziegenantilopen*

8  
*Prinz Dara Shikoh auf einem Hofelefanten*

9  
*Festlicher Einzug des Prinzen Dara Shikoh*

10  
*Bildnis des Generals Sha'isteh Khan*

11  
*Moghulprinzessin auf der Flussterrasse*

*Moghuldamen auf der Gartenterrasse*

*Abend auf der Haremsterrasse*

*Bildnis einer Moghul dame*

*Der redende Baum*

*Der Wundervogel Garuda*

*Der Hahnenschrei*

*»Tod! Ragini«*

*Das wundersame Flotenspiel*

INDISCHE Miniaturmalerei ist in erster Linie WIRKLICHKEITSKUNST und in der Art ihrer Schilderung uns ohne weiteres zugänglich. In dieser Hinsicht steht sie im gesamten Kunstschaffen des Orients allein da, und in der Verwandtschaft der Anschauungsweise liegt zweifellos einer ihrer Hauptreize für uns. Sie setzt sich die Wiedergabe von Mensch, Tier und Pflanze in ihrer natürlichen Umgebung zum Ziel, und die Treue, mit der sie vorgeht, gewahrt uns nicht nur Einblicke in eine ferne, fremde und schöne Welt, sondern gewinnt durch die Fülle der Themen und die Lebendigkeit der Darstellung geradezu die Bedeutung einer Chronik. Durch die Betrachtung indischer Miniaturen gewinnen wir einen tiefen Eindruck von der Kultur der Moghulzeit, die vor uns auflebt mit ihrem ganzen Prunk und Glanz und im zauberhaften Rahmen indischer Landschaft.

Erstaunt fragen wir uns: Wie war es möglich, daß gerade im indischen Bereich eine derartige Gegenwartskunst entstehen und Wurzel fassen konnte,

losgelöst von aller hodenständigen Überlieferung und in krassem Gegensatz zur früheren Entwicklung? Denn wenn auch seit Jahrhunderten eine trotz allen rassenmaßigen Bindungen deutlich erkennbare Kluft bestand zwischen der hinduistischen Kultur und der des Islams, so war doch die letztere in keiner Weise Wege gegangen, die eine Entfaltung in ausgesprochen realistischer Richtung hatte ahnen lassen.

Nicht künstlerische Persönlichkeiten waren es, die hier den Dingen die entscheidende Wendung gaben, sondern die kaiserlichen Machthaberselbst. Sie haben das, was wir als Miniaturstil der Moghulzeit kennen, überhaupt erst geschaffen, sie haben in ihren Palastwerkstätten viele Dutzende von Malern beschäftigt, die ausschließlich für ihren Bedarf, nach ihren Wünschen und Launen, ja in ihrer Fron arbeiteten. Sie waren Besteller, Sammler und Kritiker in einer Person, und ihre Forderungen waren maßgebend für die Bestimmung der oft bis ins Einzelne vorgeschriebenen Themen und für die Art der Behandlung.

Die Moghulkaiser waren nicht Inder, sondern Turken mit mongolischem Einschlag, direkte Nachkommen des großen Timur, und hatten wie dieser einen starken Sinn für Autorität. Sie legten Wert darauf, ihrer Epoche den Stempel ihrer Persönlichkeit aufzudrücken, und wir können deutlich verfolgen, wie von einem Herrscher zum anderen sich Kleidung, Barttracht und andere Moden allgemein nach dem kaiserlichen Vorbild wandelten. Es ist wohl bezeichnend für sie, daß sie bedacht waren, ihr eigenes Leben und die Ereignisse während ihrer Regierung in authentischen Berichten der Nachwelt zu übermitteln, indem sie entweder selbst ihre Erinnerungen niederschrieben oder durch gelehrte Verfasser das Zeitgeschehen verzeichnen ließen. Dabei kam es ihnen nicht unbedingt auf eine Verherrlichung ihrer Majestät an - Baber, der Gründer der Dynastie, und Djahangir, der große Mäzen, haben sogar mit bemerkenswerter Offenheit ihre eigenen Fehler und Untugenden selbst geschildert -, sondern es lag ihnen zunächst nur daran, daß die Erinnerung

an ihr Erdenwällen, dem sie erhöhte Bedeutung beimaßen, nicht verwischt oder entstellt würde. Unter diesen Umständen nimmt es nicht wunder, daß sie dafür sorgten, daß nicht nur in Worten, sondern auch in Bildern die Chronik ihrer Zeit dokumentarisch niedergelegt wurde.

Die Vorbedingungen für eine zeitnahe Wirklichkeitskunst, wie sie den kaiserlichen Wünschen entsprochen hatte, bestanden in Indien vorerst nicht. Wohl aber hatten in der persischen Buchmalerei seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, vornehmlich unter dem Einfluß des genialen Behzad, realistische Bestrebungen immer mehr an Boden gewonnen; die ersten Moghulherrscher, die der iranischen Kultur ohnehin sehr nahestanden, zögerten nicht, aus dem Nachbarreiche Meister an ihren Hof zu ziehen, von denen einige die ihnen gestellten Aufgaben mit besonderem Geschick lösten und nun auf indischem Boden eine in kaiserlichen Diensten stehende Malerschule begründeten.

Daß diese sich schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von der persischen Richtung

frei machte und eine eigene, nationale Entwicklung nahm, ist eines der vielen Verdienste des überragenden, weisen Akbar (1556 bis 1605). Er nahm in großem Umfang heidnische Hindus in seine Werkstatt auf, die freilich in ganz anderen Anschauungen aufgewachsen waren, aber nach ihrer Umstellung auf die Forderungen des Herrschers diesen Kunstzweig nun mit ihrer völkischen Eigenart zu durchdringen verstanden. Akbar beschäftigte schließlich über hundert Maler, erteilte ihnen persönlich seine Aufträge, saß ihnen selber Modell und ließ Bildnisse von allen Großen des Reiches anfertigen. Er setzte Belohnungen aus für besonders gelungene Leistungen, entdeckte verborgene Talente, wie den Säftenträger Daswanth, und sorgte immer von neuem für Verbesserungen jeder Art.

Unter Djahangir (1605 bis 1629) bekommt die indische Miniaturmalerei ihr endgültiges Gesicht. Der Stil ist ausgereift, die Beherrschung der technischen Mittel ist vollkommen, und das Ideal des zuverlässigen Bildberichtes wird erfüllt. Der

Kaiser selbst ist immer wieder Gegenstand der Darstellung, sei es allein oder mit seiner Umgebung, und keineswegs stets in zeremoniöser Haltung. Wir begleiten ihn zu Beratungen, Empfangen und feierlichen Audienzen, zur Löwen- und Nashornjagd ebenso wie zum Festgebet, dann wieder treffen wir ihn zechend oder in Gesellschaft seiner Gattin. Alle Prinzen des kaiserlichen Hauses, samtliche Minister, hohe Beamte und Offiziere sind uns aus Einzelbildnissen nicht minder vertraut als die einheimischen Fürsten, die ihre Aufwartung machten, und die Abgesandten von fremden Staaten. In Gruppenszenen erkennen wir sie mit Leichtigkeit wieder und sind so oft in der Lage, luckenhafte historische Daten durch zuverlässige Bildurkunden zu ergänzen. Der Kaiser selbst verwahrte solche Bilder zur Unterstützung seines Gedächtnisses für Persönlichkeiten und Ereignisse. Wir dürfen glauben, daß er nicht selten vor wichtigen Ernennungen erst seine Porträtalben durchblätterte, und es ist ganz in seiner Art, wenn er einmal bei der Nach-

richt von einer Niederlage seiner Truppen das Konterfei des geschlagenen Generals hervorholt und sein Befremden äußert, wie man mit einem so prächtigen Kopf und so tadelloser Haltung vor dem Feinde kapitulieren könne. Aber nicht nur die Menschen interessierten ihn. Wir wissen auch, wie Djahangirs Jagdfalken, seine Paradeelefanten und Leibpferde ausgesehen haben; denn er ließ sie ebenso gewissenhaft porträtieren wie die Großen seines Hofes. Und der Maler wird vollends zum Bildreporter, wenn man ihn ausschickt, ein merkwürdiges Tier oder ein wunderliches Gewächs »aufzunehmen«, von dem sein kaiserlicher Herr Kunde erhielt.

Djahangir rühmt sich selbst, der beste Bilderkenner seiner Zeit gewesen zu sein und einen unfehlbaren Blick für stilkritische Merkmale gehabt zu haben. Von den vielen Alben, in denen er seine Miniaturen sammelte, ist wenigstens eines auf uns gekommen; Bildnisse, die es enthält, tragen häufig Beischriften von seiner Hand, die sich sowohl auf den Dargestellten wie auf den Meister beziehen und erneut

beweisen, bis zu welchem Grade dieser orientalische Herrscher sein eigener Chronist war. Er war ganz Gegenwartsmensch, und wir begreifen seine Forderung nach einer reinen Wirklichkeitskunst, wenn wir in seinen Erinnerungen lesen, daß die alten Lieder ihn langweilen und heldische Liebesgeschichten für ihn jeden Reiz verloren haben: » . . . wenn wir überhaupt etwas lesen wollen, dann laßt es etwas sein, das wir selbst beobachtet und erlebt haben«. Die indische Miniaturmalerei ist bei dem Programm Djahangirs nicht stehengeblieben, aber sie hat das ihr damals, in ihrer entscheidenden Phase aufgenötigte gewissenhafte Naturstudium und die sachliche Wiedergabe der Eindrücke als charakteristische Tugenden auch für die Zukunft beibehalten.

Die Moghulkaiser waren Mohammedaner, und ihre Hofmaler waren es großenteils auch. Aber – darüber wollen wir uns keiner Täuschung hingeben – mit islamischer Kunst im eigentlichen Sinne haben wir es bei ihren Erzeugnissen nicht mehr zu tun. Die ästhetische Einstellung des

islamisch empfindenden Menschen verlangt ganz im Gegenteil die Loslösung von der Wirklichkeit, die bewußte Naturferne, die Bevorzugung rein ornamentaler Gebilde und abstrakter Formen auch in den Fällen, in denen religiöse Bedenken gegen die Heranziehung des Tiermotivs und der menschlichen Gestalt unterdrückt werden. Die Sorge, es könnten die Künstler sich frevelische Eingriffe in das göttliche Schöpfungsvorrecht herausnehmen, und die andere Gefahr, ihre Werke möchten in irgendeiner Form zum Götzendienst führen, haben hier stets und überall bestimmte, sei es weitere, sei es engere Grenzen gezogen. Die Moghulfürsten waren sich denn auch des Verstoßes gegen die geheiligte Tradition, den sie mit der Förderung einer realistischen Kunstanschauung begingen, wohl bewußt, und es bedurfte oft ihrer ganzen Autorität, um diesbezügliche Bedenken frommer Eiferer zu beschwichtigen. Kaiser Akbar, dieser philosophisch klare und selbständige Kopf, entkräftete alle derartigen Einwände durch den Ausspruch, ihm schiene gerade der Maler

besonders gottbegnadet, weil ihm bei der Wiedergabe der Kreatur die Unzulänglichkeit alles Menschenwerks und die belebende Allmacht des einzigen Schöpfers deutlicher als anderen Sterblichen offenbar werde. Aber sein Urenkel Au-rangzib (1659 bis 1707), der strengste und gewissenhafteste Moslem in der ganzen Dynastie, hat sich mit dieser Weisheit nicht abgefunden, sondern kurzerhand den Malern die Freundschaft gekündigt.

In Persien war man in diesen Dingen außerordentlich tolerant, aber im allgemeinen hielt sich doch die Tätigkeit der Miniaturisten im Rahmen dekorativen Buchschmucks, und noch im 17. Jahrhundert bildet das lebenswahre Bildnis eine Ausnahme gegenüber dem üblichen Idealporträt. Die Hindumeister dagegen, mochten sie Vishnuiten oder Shivaisten sein, hatten in der Hinsicht sicherlich keine Hemmungen; für sie bedurfte es nur einer grundsätzlichen Abkehr von überlebten Formen, und ihre Gefügigkeit hat den Kaisern die Durchführung ihrer Wunsche wesentlich

erleichtert. Für die Art, in der sie erfolgte, war aber vor allem entscheidend die Bekanntschaft mit der europäischen Malerei, die sowohl durch Akbar wie durch Djahangir vermittelt wurde, und ohne zur bloßen Nachahmung zu führen, doch in mehr als einer Hinsicht die Entwicklung mitbestimmte. Für die Beschäftigung mit Beleuchtungsproblemen und atmosphärischen Vorgängen waren abendländische Anregungen ebenso ausschlaggebend wie für den allmählichen Übergang zur Horizontalperspektive unter Aufgabe der noch von Persien übernommenen vertikalen Staffelung.

Durch die raumliche Vertiefung werden die Bilder ihres ursprünglich rein flächenhaften Charakters beraubt, unserem Empfinden aber entschieden nähergerückt: die Figuren erscheinen nicht mehr als bloße Silhouetten, sondern werden durch modellierende Schattierung, wenn auch mit äußerster Zurückhaltung, zu einer einigermaßen plastischen Wirkung gebracht. Christliche Darstellungen, Genremotive, Landschaften und andere Themen

haben indische Miniaturisten oft mit großem Geschick kopiert, und Kupferstiche, die von portugiesischen Jesuiten eingefuhrten wurden, erfreuten sich solcher Beliehtheit, daß sie auch in die kaiserlichen Klebehände Eingang fanden. Der Heilgenschein, mit dem regelmäßig die Herrscherhildnisse versehen wurden, ist zweifellos vom Abendlande übernommen; denn mit dem dem mittelalterlichen islamischen Malstil geläufigen, rein dekorativen Scheibennimhus hat er nichts mehr zu tun. Er soll vielmehr die Majestat des Dargestellten nachdrücklich betonen, wird hisweilen noch durch eine Engelsglorie gesteigert und nahert sich bei solcher Symbolik ganz hedenklich dem, was der strenggläuhige Moslem schon als reine Blasphemie empfindet.

Die indische Miniaturmalerei der Moghulzeit ist immer reine HANWERSKUNST. Sie kam nicht von einer Malerei großen Stils her, vom Wandgemälde oder vom Staffeleibild, sondern war immer gewerbliches Erzeugnis und fügte sich in dieser Hinsicht ganz und gar in den Rahmen islamischen Schaffens, in dem es einen Unterschied zwischen »freier« und »angewandter« Kunst nie gegeben hat. Die zu behandelnden Themen mochten noch so verschieden sein: Komposition und Farbengebung wurden wesentlich mitbestimmt durch die Absicht, einen dekorativen Eindruck hervorzurufen.

Die indische Miniatur war insofern nicht mehr reine Buchmalerei, als sie nicht die Aufgabe hatte, einen gegebenen Text zu illustrieren, sie blieb es aber immerhin insoweit, als sie bestimmt war, auf Karton geklebt und mit einer Randzier versehen, mit anderen Blättern zusammen in einem Sammelbande vereinigt zu werden. Es kam nicht vor, daß man etwa Bildnisse von Einzelpersonen oder Gruppen in Rahmen faßte und an die Wand

hing, wie bei uns, oder in anderer Weise die Bilder isolierte. Bei der Zusammenstellung der Alben war man selten bedacht, eine bestimmte Ordnung einzuhalten, wohl aber bevorzugte man die Gegenüberstellung von Miniaturen und Schriftproben berühmter Kalligraphen, ohne daß das eine ausdrückliche Vorschrift gewesen wäre. Die Ausführung auf dünnem Papier, das geeignet schien, später unauffällig aufgeklebt zu werden, ergab sich als selbstverständliche Notwendigkeit.

Die Ausbildung der jungen Maler war sehr gewissenhaft und recht umständlich. Erst mußten sie lange Zeit in der Zeichnung ornamentaler Muster sich die nötige Fingerfertigkeit aneignen, ehe man ihnen gestattete, sich an Blumen und Tieren zu versuchen und schließlich auch menschliche Darstellungen zu Papier zu bringen. Die Zubereitung der Farben und die zweckmäßige Verwendung der verschiedenen Pinselstärken wurden sorgfältig geübt. Eine strenge Erziehung in einer nach patriarchalischen Grundsätzen organisierten Zunft, in der die Erfahrungen von

Generationen sich sammelten, bot die beste Gewähr für handwerklich vollendete Arbeiten, und die Fureht vor der kaiserlichen Ungnade tat ein übriges. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Methode, nach der man in den Palastwerkstätten Malertalente züchtete, kaum geeignet war, geniale Persönlichkeiten zu voller Entfaltung zu bringen, und tatsächlich finden wir unter den vielen Meistern, von denen uns zuverlässige Werke bekannt sind, keinen, der in seiner Epoche alle anderen überragt hätte. Aber andererseits begiebt uns eine erstaunlich große Schar starker Begabungen, unter ihnen solehe mit sehr betonter Eigenart, und vor allem steht die Durchschnittsleistung des unbekannten Malers auf einem bemerkenswert hohen Niveau.

Das Spezialistentum war nicht so ausgebildet, wie man es bei einem derart ausgedehnten Betrieb vermuten könnte. Man hat wohl gelegentlich den Eindruck, daß auf Miniaturen verschiedener Meister der etwas sehablonenhafte Wolkenhintergrund von einer und derselben Gehilfenhand

ausgeführt sei, und Äußerungen in Djahangirs Memoiren lassen darauf schließen, daß auch bei Bildnissen Zusammenarbeit mehrerer Künstler vorkam, aber das dürften Ausnahmen gewesen sein; denn in der Regel sind die Leistungen ganz unverkennbar aus einem Guß. Von Mansur, dem berühmten Tiermaler, sind uns einige zuverlässig signierte Blätter bekannt, und eine ganze Anzahl anderer von gleicher hervorragender Qualität kann ihm mit vollem Recht zugeschrieben werden, aber es ist nicht anzunehmen, daß er etwa in fremde Kompositionen die Tiermotive hineingemalt hätte.

War der Künstler in dieser oder jener Hinsicht unsicher, so half ersich nicht selten mit einer Entlehnung. Plagiate waren offenbar nicht unbedingt verpönt; denn wir finden mehrmals verschiedene Namen unter zwei völlig gleichen Darstellungen, wobei immer noch die Möglichkeit besteht, daß beide auf ein drittes Original zurückgehen. Die Kaiser selbst scheinen Aufträge erteilt zu haben, Bilder, die ihnen besonders gefielen, für einen

bestimmten Zweck zu kopieren beziehungsweise zu wiederholen, und Djahangir erzählt mit Stolz, wie er europäische Miniaturgemälde so täuschend nachahmen ließ, daß der englische Gesandte, der sie ihm gebracht hatte, sie nachher von den indischen Fälschungen nicht zu unterscheiden vermochte. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts beginnt dann schon die Massenherstellung von Kaiserporträts und anderen Darstellungen für den Basarvertrieb. Aber selbst damals begegnen uns noch viele Blätter von vorbildlicher handwerklicher Sauberkeit und von bezaubernder künstlerischer Wirkung.

Was wir an den Arbeiten der indischen Moghulmeister bewundern, ist vor allem die Sicherheit und Zartheit des Pinselstrichs, die in der Kleinmalerei anderer Epochen kaum ihresgleichen findet, sodann die wohlabgewogene, heitere Farbengebung, die grelle und schwere Töne vermeidet und sich in technischer Hinsicht von der persischen Deckfarbenmalerei schon durch ihre größere Kühle und Durchsichtigkeit unterscheidet, und schließlich die geschmackvolle,

geschlossene Komposition, die sich bemüht, den mit aller Treue behandelten Vorwurf auch in dekorativer Hinsicht zur Wirkung zu bringen. Bei Bildnissen zeigte sich das besonders in der Abtönung des Hintergrundes, und gerade in dieser Hinsicht überraschen die indischen Koloristen durch ebenso gewagte wie restlos geglückte Lösungen.

Aus Zeichnungen und unvollendeten Miniaturen, die uns erhalten blieben, ist uns der Arbeitshergang bekannt. Auf sorgfältig mit dem Achat geglätteten Papier wird erst die Vorzeichnung mit roter, wischbarer Tusche angedeutet und dann unter Ausführung der erforderlich erscheinenden Verbesserungen schwarz nachgezogen. Darauf erhielt das Blatt eine Grundierung in Weiß, auf der dann schließlich in sogenannten Gouache-Farben, die mit einer Gummilösung als Bindemittel zubereitet waren, die Miniatur selbst ausgeführt wurde. Zuletzt wurde Gold aufgelegt an den Stellen, für die es vorgesehen war, und dann das fertige Bild nochmals geglättet.

Die Anziehung, die indische Miniaturen auf uns ausüben, würde nicht annähernd so groß sein, wenn diese lediglich eine ferne Wirklichkeit in handwerklich vollendeter Form festhielten. Es kommt hinzu, daß sie in hohem Maße und im besten Sinne des Wortes **STIMMUNGSKUNST** sind. Mag bei Porträts und ähnlichen Motiven die realistische Absicht entscheidend sein, so daß hinter der nuchternen Sachlichkeit oft die Beseelung des Gegenstandes zurücktritt, so wird doch durch die Schilderung der Umwelt ein Stimmungsfaktor eingeschaltet, der bei dem Gesamteindruck erheblich mitspricht. Von dem Dargestellten schweift der Blick in die unendliche Weite der indischen Ebene und verliert sich sinnend in der dunstigen Ferne des Horizonts. In anderen Fällen gibt welliges Hugelland mit sparlichen Grasstauden einen Naturausschnitt von eigentümlich rhythmischer Schwingung, und dann wieder sind es atmosphärische Erscheinungen, goldrot glühende Sonnenuntergänge oder gewitterschwere Wolkenballen, die den Beschauer gefangen nehmen. Beliebt sind

ferner Einzelporträts oder Gruppenbilder auf der Palastterrasse, mit bunten Blumenbeeten im Mittelgrund, oder am Flußufer, mit einem Ausblick auf die nahe Stadt oder das ferne Gebirge. Auch das landschaftliche Beiwerk ist in allen solchen Fallen nicht etwa Phantasiezutat, sondern naturtreue Schilderung, aber oft ist es so stark empfunden, daß es bei dem künstlerischen Erlebnis den Ausschlag zu geben scheint.

Das Stimmungselement tritt starker hervor, je mehr sich die Themen von der hofischen Sphäre entfernen und der Erfindung und willkürlichen Gestaltung der Künstler weiterer Spielraum gewahrt ist. Das ist zum Beispiel bei Szenen aus dem Haremsleben der Fall, die schon durch die wenig abgewandelten Frauentyphen eine Note von Unwahrscheinlichkeit erhalten und nur selten nach dem Leben beobachtet sein durften. Eine wichtigere Rolle spielen die Darstellungen von Mollahs, Asketen, Derwischen und anderen heiligen Männern. Wir treffen die einen in gelehrter Unterhaltung unter einem schattenspendenden

Baume oder an einem Wasserfall sitzend, andere bei geistlichen Exerzitien den Körper abhärtend, die Glieder verrenkend oder in ekstatischem Tanz taumelnd, dann wieder einen abgeharnten Eremiten vor seiner Höhle oder seiner ärmlichen Schutzhütte hockend und die Gaben entgegennehmend, die fromme Frauen ihm darbringen, damit er sie und ihre Kinder segne.

Die Verehrung, die Bußern und Einsiedlern von den Glaubigen entgegengebracht wurde, war gleich groß bei Mohammedanern wie bei Hindus und trug sehr dazu bei, die religiösen Gegensatze auszugleichen. Die Kaiser selbst verschmahten es nicht, den weltabgewandten Gottsuchern zu huldigen: Djahangir bewies seinem vaterlichen Lehrer Scheich Selim Tshischti bei jeder Gelegenheit seine Anhanglichkeit, und die Maler stellen ihn gern dar, wie er bei einem Jagdausritt den Alten in seiner Höhle aufsucht; Aurangzib demütigte sich willig vor einem weisen Fakir, der es ablehnte, vor ihm zu erscheinen, und sein Bruder, der hochgebildete und allgemein beliebte Prinz

Dara Shikoh, war selbst Schüler des Baba Lal, eines berühmten Hindu-Asketen. Auch weibliche Einsiedlerinnen sind nicht selten dargestellt worden, und alle diese Stoffe geben natürlich reichlich Anlaß, sie mit andachtiger Stimmung zu durchtranken und so dem allgemeinen Verständnis nahezubringen.

Bei nachdenklicher Betrachtung solcher Bilder werden wir gewahr, wie der Moghulmalerei neue und fruchtbare Entfaltungsmöglichkeiten sich eröffnen mußten, wo es ihr gelang, die engen Fesseln zu sprengen, die ihr die Bindung an den kaiserlichen Hof trotz aller Großzugigkeit der Herrscher auferlegte.

Das Verhältnis war schon unter Shah Djahan (1628 bis 1658) insoferne ein anderes und unerfreulicheres geworden, als der ganz auf Repräsentation und Etikette bedachte Fürst nicht mehr das liebevolle Interesse an seiner Werkstatt nahm wie seine Vorgänger; die Folge war das Abgleiten in eine ganz auf äußerlichen Effekt abzielende Manier bei der jüngeren Generation, eine Betonung von Prunk,

Gesehmeide und jeglichem Luxus und eine behutsame Distanz von allem, was nicht hoffähig war. Als dann vollends der gottesfürchtige Aurangzih in Seharcn die Maler entließ, hätte man glauben können, daß damit das Ende der ganzen Zunft gekommen sei. Aber es war im Gegenteil ihre Rettung. Denn nun waren sie genötigt, soweit sie nicht vereinzelt in den Palästen der Vizekönige und anderer Machthaber Beschäftigung fanden, für breitere Kreise zu arbeiten, und dabei ergab sich als erstes Erfordernis eine Erweiterung der Themen im volkstümlichen Sinne.

Sobegegen uns seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in der aufs äußerste verfeinerten Moghultechnik dieselben, dem hinduistischen Vorstellungskreis entnommenen Vorwürfe, die mit viel derberen Mitteln und in primitiverem Stile bis dahin nur in den sogenannten Radjputschulen Pflege gefunden hatten. In ihnen war die Malerei ihrer mittelalterlichen, bodenständigen Überlieferung treu und stets in enger Berührung mit Volkglauben und Volksempfinden geblieben. Und zu

dem, was hier als heimisches Erbe bewahrt war, finden nun auch die Moghulmeister zurück. Wir erkennen den vierköpfigen Brahma mit seinen Attributen, wir sehen shivaitische Frauen feierlich ihr Lingam-Opfer darbringen, und wir träumen dem Wundervogel Garuda nach, wie er mit dem Götterpaare auf seinen Schwingen geheimnisvoll über das weite Land dahinschwebt.

Die köstlichste Frucht dieser letzten Blütezeit der Moghulminiatur aber sind die Bilder zu den Ragma, die in der Kunstgeschichte einzig da-stehen als kühner Versuch, musikalische Stim-mungen zu personifizieren und mit malerischen Mitteln darzustellen. Sie geben die sechsund-dreißig männlichen und weiblichen »Melodien« (Raga und Ragini) wieder, d.h. sie erläutern durch menschliche Situationen die durch die Rag-Weisen ausgedrückten und erweckten musikalischen Emp-findungen. Jede dieser Tonweisen ist gebunden an bestimmte Jahreszeiten oder Elemente, an gewisse Tages- und Nachtstunden, an einzelne Liebesphasen usw. In der Hindu-Dichtung sind

die entsprechenden Stimmungsarten anschaulich geschildert, und hier werden sie nun in Bildern aus dem Leben festgehalten, die diesen tieferen Sinn nicht ohne weiteres erkennen lassen. Wenn ein Mädchen unter einem Weidenbaum stehend einen Brief liest oder sinnend am Bach sitzt mit einem Blütenstengel in der Hand, oder mit der Vina, dem charakteristischen Musikinstrument, über Land wandert, so sind das ebenso bestimmte Ragini-Eingebungen, wie wenn eine Fakirin eine Schlange beschwört oder ein Liebespaar durch den Hahnenschrei geweckt wird. Und wenn bei Sonnenuntergang ein alter Einsiedler dem Saitenspiel eines vornehmen Jünglings lauscht, so dürfen wir auch das als eine Rag-Variation deuten, obwohl wir sie nicht ohne weiteres einer der geläufigen Rubriken zuzuweisen vermögen.

In die Ragmaia spielt der im Volke wurzelnde Krishna-Kult mit der ganzen Poesie indischer Liebesmystik hinein. Wenn ein Mädchen durch schwarze, von Blitzen durchzuckte Gewitternacht zu dem Geliebten schleicht, so ist das Radha, die

den himmlischen Bräutigam aufsucht, und im übertragenen Sinne ist es die Seele, die sich durch die Finsternis zu Gott durchringt. Die Frau, die sich vom Lager erhoben hat und sinnend in die Nacht hinausschaut, ist Radha, die ihren Krishna erwartet, ist wiederum das Bild einer Rag-Melodie und gleichzeitig Ausdruck einer religiösen Sehnsucht. Wer je indische Musik gehört und dabei begriffen hat, bis zu welchem Grade sie das Wirken der Elemente und die Vorgänge in der Atmosphäre ebenso wie seelische Regungen auszudrücken bestrebt ist, wird die engen Beziehungen ahnen, die hier zwischen verschiedenen Gefühlswelten geknüpft sind. Und er wird sich gern bei der Betrachtung der Ragma-la-Miniaturen den musikalischen Schwingungen hingeben, die sie auszulösen ersonnen sind.

In solchen, von melodischer Stimmungsromantik getragenen Darstellungen findet die Moghulmalerei in dieser letzten Phase der Besinnung auf ihre vornehmsten Ziele einen beglückenden und erhebenden Ausklang.

## 1. DER FÜRST UND DER FAKIR

Offenbar handelt es sich um eine historische, bisher nicht befriedigend gedeutete Begebenheit. Der Fürst kommt auf dem Elefanten, begleitet von Läufern und den berittenen Tragern der Hoheitszeichen, vor einem Dorfe an, und während ihn die Bewohner begrüßen, wendet sich hilfesuchend ein Mann an ihn mit bewegter Gehärde. Die Szene spielt in einer Felslandschaft mit spärlichem Pflanzenwuchs.

Der farbig sehr reiche und doch gut ausgewogene persische Malstil, der besonders in der mannigfachen Abtonung der Gewänder zur Geltung kommt, ist der der Behzad-Richtung, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts von Herat nach Buchara und auch nach Indien verhreitet wurde.

Das Blatt ist hezeichnet von dem Maler Muhr Tschand, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Lahore tätig war und mehrfach wie hier alte Vorbilder benützte.



## 2. KAISER DJAHANGIR BEIM FESTGEBET

Vermutlich handelt es sich um die Darstellung einer Hofversammlung zum Festgebet am 'Id ul-Fitr, nach dem Fastenmonat Ramadhan, dem der Kaiser alljährlich in der Moschee zu Idgah beizuwohnen pflegte. In der Mitte der Kaiser und einer seiner Söhne, jeder auf einem Gebetsteppich kniend. Dahinter, auf einem großen Blumenteppich, mehrere Reihen hoher Persönlichkeiten; rechts eine Gruppe von Männern aus dem Volke, von einem Ordner zurückgehalten. Ganz vorn, außerhalb der Mauer, Paradelefanten, Standartenträger und Leibwachen.

Obwohl im ganzen etwa siebzig Personen dargestellt sind, von denen mehrere sich mit Hilfe anderer Miniaturen genauer feststellen lassen, ist die Verteilung über die Bildfläche doch so geschickt, daß kein überladener Eindruck entsteht. Die trotz der merklichen Verjüngung nach oben noch durchaus vertikale Staffelung und der zu die vorhergehende Akbar-Periode anschließende Malstil legen eine Datierung kurz vor 1610 nahe, ehe der Kaiser sein vierzigstes Lebensjahr vollendete. Der Maler dürfte der älteren, schon unter Akbar wirkenden Generation angehört haben.



### 5. AUDIENZ BEIM KAISER DJAHANGIR

Der Kaiser, seinen Lieblingsfalken auf der Hand, sitzt im Freien auf dem Gartenthron und empfängt, umgehen von Ministern und Würdenträgern, seinen aus Persien zurückgekehrten Gesandten Khan'Alam und den mit diesem gekommenen iranischen Botschafter.

Das Ereignis ist bezeugt für das Jahr 1618, so daß die zweifellos gleichzeitige Miniatur danach genau zu datieren und als historisches Dokument von besonderer Wichtigkeit ist. Alle dargestellten Personen sind auch noch durch Randbeischriften bezeichnet.

Von den bekannten kaiserlichen Hofporträisten kämen für diese sehr wirkungsvoll in den landschaftlichen Rahmen gestellte Gruppe am ehesten Govardhan oder Manohar in Betracht.



#### 4. BILDNIS DES RADJÄH BIRBAL

Der Dargestellte, durch den langen Stab, auf den er sich stützt, wohl als Kammerherr charakterisiert, gehört nach Bart und Kleidung an den Hof Djahangirs, in dessen Zeit der hier verwendete grüne Hintergrund bei Einzelbildnissen besonders beliebt war. Sollte es sich wirklich, wie die spätere Beischrift besagt, um Radjah Birbal handeln, der zum engeren Freundeskreise Akbars zahlte und schon 1585 starb, so müßte bier eine etwas veränderte Kopie nach einem um Jahrzehnte früheren Originalbildnis vorliegen.



## 5 ZAHMUNG EINES ELEFANTEN

Der Elefant, mit Glocken gehangen und Zahnräifen geschmückt, mit Ketten gefesselt und mit einem Gewicht beschwert, wird von einem jungen Prinzen eingeritten

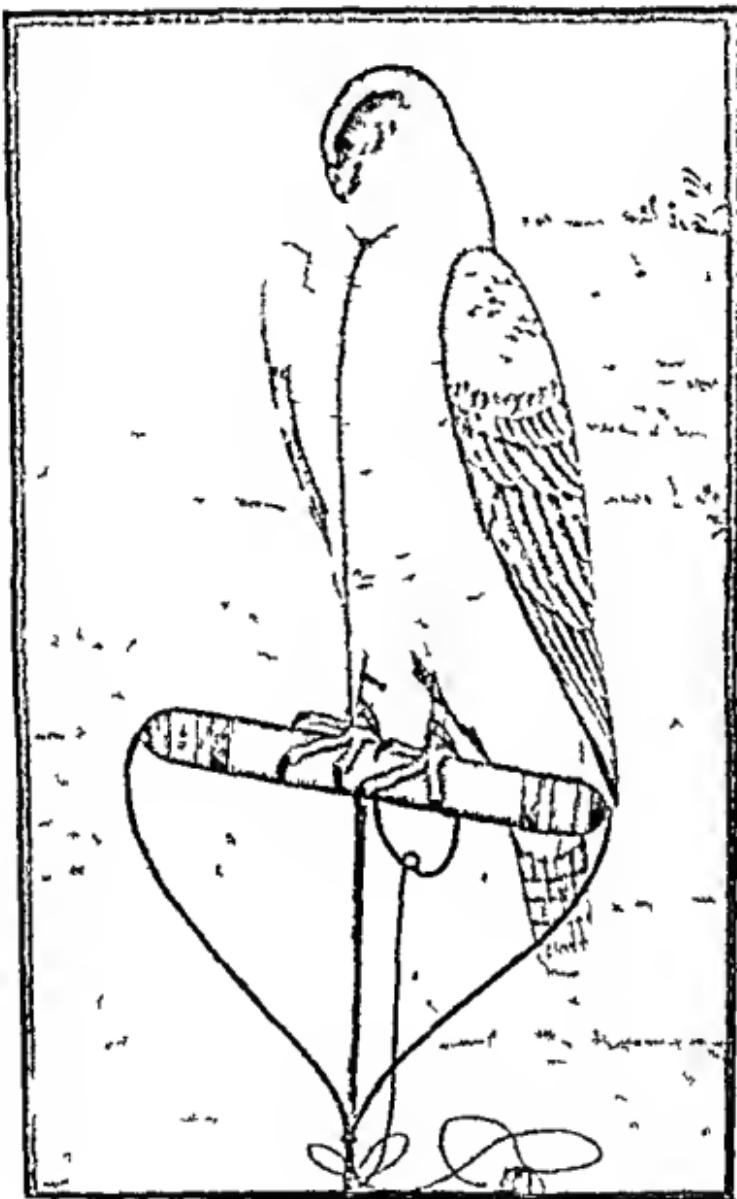
Auf einem Steine rechts im Vordergrund hat sich Zain al-'Abidin als Maler dieses in einer kühnen Diagonale komponierten, ebenso lebendigen wie dekorativen Bildes genannt. Er kommt unter den gelaufigeren Hofmalern nicht vor, muß aber unter Djabangir tätig gewesen sein, der rechts abschließende Baum mit den Singvögeln läßt auf die Vertrautheit mit der persischen Malerei des 16. Jahrhunderts schließen



## 6 KAISERLICHER JAGDHABICHT

Der prächtige Vogel – statt der in anderen Landern üblichen Falken werden in Indien die wilderen, reißenderen Habichte zur Jagd abgerichtet – ist auf der Gabelstange sitzend sehr wirkungsvoll vor einem Hintergrund mit landschaftlicher Andeutung dargestellt

Das Blatt ist nicht bezeichnet, darf aber wegen seiner vorzüglichen Ausführung unbedenklich dem berühmten Vogelmaler Djahangirs, Ustad Mansur, zugeschrieben werden und mag um 1625 entstanden sein Von Mansur signiert ist unter anderen ein ganz ähnlich aufgefaßter Jagdvogel im Museum zu Boston



## 7. HIRSCHZIEGENANTIOPEN

Die Hirschziegenantilope, die sich von der Gazelle neben anderen Merkmalen vor allem dadurch unterscheidet, daß die Weibchen kein Gehörn haben, gilt in Indien von alters her als heiliges Tier, wird mit Vorliebe zahm gehalten und liebevoll gepflegt. (Aus ihrem Magen gewinnt man die als wunderkraftig gerühmten Bezoarkugeln) Hier sind vier vorzüglich beobachtete Tiere in verschiedenen Bewegungen mit seinem Farbenempfinden vor einen rosighellen Hintergrund gestellt.

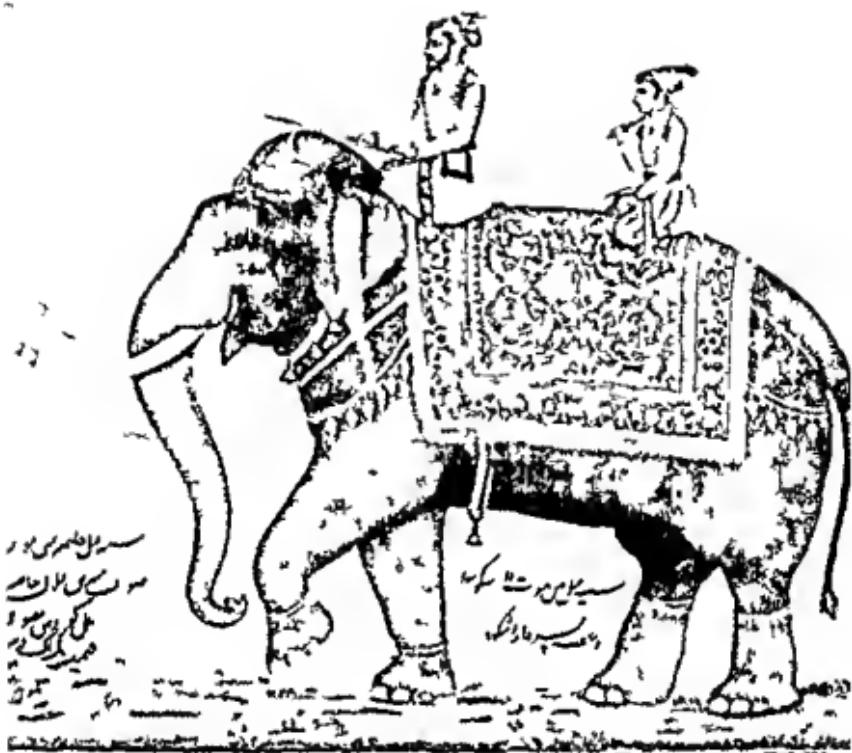
Man darf das um 1630 entstandene Blatt ebenso wie ein ganz ähnlich behandeltes Gegenstück in unserer Sammlung dem Meister Murad zuschreiben, den Djahangir als Tiermaler beschäftigte und von dem eine ganz ähnliche, signierte Miniatur bekannt ist.



## 8 PRINZ DARA SHIKOH AUF EINEM HOFELEFANTEN

Der reich geschmückte und mit einer prächtigen Schabracke bedeckte kaiserliche Paradeelefant wird, wie aus der einen Inschrift hervorgeht, vom Prinzen Dara Shikoh (1616 bis 1659) und einem seiner Söhne geritten

Der Text links nennt als Maler Govardhan, der schon unter Djahangir Hofmaler war. Die früheste von ihm bekannte Signatur ist vom Jahre 1609, und als er die vorliegende Arbeit ausführte, muß er schon annähernd sechzig Jahre alt gewesen sein, denn da Dara Shikoh hier im Alter von etwa dreißig Jahren erscheint, können wir das Blatt nicht vor 1646 ansetzen. Derselbe Prinz ist noch mehrfach als Elefantenreiter dargestellt worden.

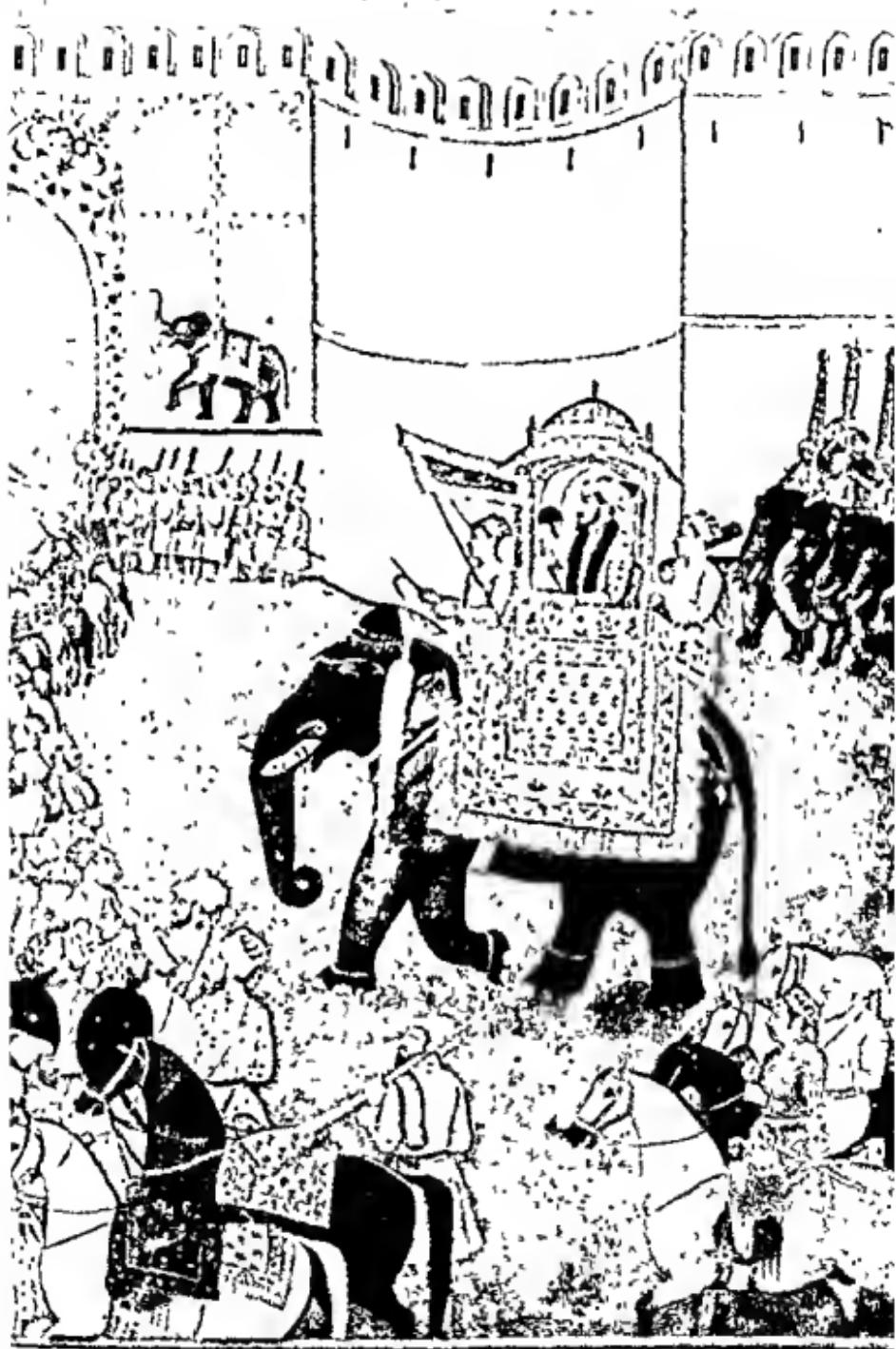


## 9 FFSTLICHER EINZUG DES PRINZEN DARA SHIKOH

Kronprinz Dara Shikoh, einer der Söhne des Kaisers Shah Djahan, in festlichem Aufzuge Der Prinz, mit dem Majestatsnimbus versehen, hält, auf einem reich geschmückten Hofelefanten thronend, seinen Einzug in den Palast. Vor ihm berittene Herolde und die Leibwache der Kolbenträger, hinter ihm die Minister zu Pferde und die Kriegselefanten mit den kaiserlichen Standarten, am Palasttor Garden mit Feuerbüchsen und über ihnen ein Paradeelefant. Im Vordergrund noch zwei gesattelte Handpferde

Das hier von einem unbekannten Malerchronisten festgehaltene Ereignis durfte gegen Ende der Regierungszeit Shah Djahans anzusetzen sein, als sein Lieblingssohn, der dann freilich durch den erfolgreicheren Aurangzib besiegt wurde, ihn häufig bei offiziellen Anlässen vertrat, etwa um 1655

Ein Gegenstück zu diesem Bilde, aus dem gleichen Album, schildert in ähnlich kreisförmiger Komposition einen Einzug Shah Djahans ebenfalls auf dem Elefantenthron, offenbar in Agra. In beiden Fällen sind verschiedene der dargestellten hohen Persönlichkeiten durch Beischriften genauer bezeichnet.



## 10. BILDNIS DES GENERALS SHA'ISTEH KHAN

Der General, später Gouverneur und Vizekönig Sha'isteh Khan (1600 bis 1695) war eine der bedeutendsten Persönlichkeiten am Hofe Aurangzibs, der eine Tochter von ihm zur Frau hatte. Er ist hier auf einem prächtigen Falben dargestellt, wie er von einem Hügel aus den Einzug seiner Armee, mit den Kriegslefanten an der Spitze, in eine Festung beobachtet. Das Ereignis dürfte nach dem Alter des Heerführers etwa um 1650, d. h. noch vor der Thronbesteigung Aurangzibs, stattgefunden haben.

Die Beziehung zwischen dem in vorbildlicher Haltung dahersprengenden Heerführer in der Bildmitte und der in langer Linie dem welligen Gelände in unübertrefflicher Feinmalerei eingefügten, tausendkopfigen Truppe könnte nicht packender vorgeführt werden.

Das Blatt ist bezeichnet von Mihr Tschand, der aber erst im 18 Jahrhundert tätig war und sich als hervorragender Kopist auch sonst erwies (s. Tafel 1). Eine völlig identische Miniatur, signiert von dem sonst unbekannten Iliyas Khan, in der Bibliothèque Nationale in Paris, könnte das Original sein.



## 11. MOGHULPRINZESSIN AUF DER FLUSSTERRASSE

Einer durch den Turban als solche gekennzeichneten Moghulprinzessin wird von einer Hofdame eine Trinkschale gereicht. Die Damen sitzen auf einem Teppich vor einer Brüstung am Ufer des Flusses, über den hinweg der Blick die weite Ebene mit Stadt und Bergen im Hintergrunde umfaßt.

Der Hauptreiz des Bildes beruht in der naturgetreuen, eindrucksvollen Landschaftsschilderung, die auf einen der führenden Meister um die Mitte des 17. Jahrhunderts schließen läßt. Die Damen selbst sind zweifellos nicht nach dem Leben porträtiert.



12 MOGHULDAMEN  
AUF DER GARTENTERRASSE

Die Auffassung ist ganz ähnlich wie auf der vorhergehenden Tafel nur ist die Szene um eine Musikantin und zwei Dienerinnen bereichert, und den Hintergrund bildet der durch einen Zaun abgeschlossene Haremsgarten Das an Farbtönen reiche und wohl abgestimmte Bild dürfte ebenfalls der Mitte des 17 Jahrhunderts angehören



## 13. ABEND AUF DER HAREMSTERRASSE

*Ein Moghulprinz, an der reichen Kopfzier kenntlich, mit seiner Dame und einer Dienerin auf der Terrasse des Harems in einer Sommernacht. Wohl Ende des 17. Jahrhunderts.*



## 14 BILDNIS FINER MOGHULDAME

Auch hier dürfte es sich nicht um eine Wiedergabe nach dem Leben handeln, sondern um das Idealbildnis einer elegant gekleideten und reich geschmückten Moghuldame hohen Standes, die Trinkbecher und Weinsflasche in den Händen hält. Sie schreitet über einen blumenbestandenen Wiesenweg und ist in ihrer duftigen Farbigkeit mit bewundernswerter dekorativer Sicherheit vor einen schwarzen Hintergrund gestellt. Das Blatt mag aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sein.



## 15. DER REDENDE BAUM

Die in der persischen und indischen Miniaturmalerei nicht selten, aber sehr verschieden behandelte Darstellung bezieht sich auf die wiederum auf eine altindische Legende zurückgehende Sage, wonach Alexander bei seinem Zug nach Indien auf der Märcheninsel Waqwaq einen Baum angetroffen haben soll, der aus Schlangenleibern bestand und an dessen Zweigen Menschen und Tiere wuchsen. Die Menschen sind manchmal ganz weggelassen, von den Tieren, wie hier, gewöhnlich nur die Kopfe gegeben. Die Blütenstauden rechts und links sind ähnlich »belebt«. Die Unheimlichkeit des Motivs wird durch den schwarzen Grund noch betont, durch die reizvolle dekorative Anordnung aber wieder aufgewogen. Das Blatt dürfte trotz altertümlicher Anklänge erst um 1650 entstanden sein.



Vishnu, der blaufarbige, vierarme Gott, und seine Gattin Lakshmi, volkstümlich als Krishna und Radha gedoutet, schweben auf dem reich geschmückten Wundervogel, der dem persischen Simurgh und dem chinesischen Feng (Phoenix) entspricht, übers Land

Der uns bereits aus Tafel 1 und 10 bekannte Maler Mihr Tschand hat hier sehr geschickt ein reines Hindumotiv im Stil der späteren Moghul schule behandelt. *Die durch die meisterhaftesten Wiedergabe des Athers über der weiten Ebene und durch die Feierlichkeit des Vorgangs eindrückliche und stimmungsvolle Miniatur ist erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden.*



## 17 DER HAHNENSCHREI

Die Darstellung zeigt aus der Liebesgeschichte von Rati und Kamadeva die Episode, wie der Liebhaber den durch seinen frühzeitigen Schrei den Schlummer der Geliebten störenden Hahn durch den Schuß mit dem Blutpfeil zum Schweigen bringt. Das empfindsame Motiv gehört als »Vibhasa Ragini« zu den in der Einleitung erwähnten bildlich gestalteten Klangweisen. Die Szene ist hier ganz im Rahmen der Moghulkultur gesehen und durfte nicht vor 1700 entstanden sein.



## 18. »TODI RAGINI«

Ein Hindumädchen, das die Vina – das nationale indische Zupfinstrument mit zwei Klangkörpern – spielt und mit ihrer Musik einige Gazellen bezaubert, gilt als Verkörperung der »Todi Ragini«.  
Das Blatt konnte noch vom Ende des 17. Jahrhunderts stammen.



## 19. DAS WUNDERSAME FLÖTENSPIEL

... der Hindu-Malerei hat die Darstellung des flöte spielenden Krishna, dem die Hirtinnen und die Tiere in der Flur andächtig lauschen, eine ähnliche Bedeutung wie in der antiken Kunst die Orpheussage. In unserer Falle entspricht zwar die musizierende Gestalt nicht der üblichen Darstellung des Gottmenschen Krishna, sondern erinnert eher an eine Fakirin mit langem, oben gebundenem Haar. Es kann aber schon wegen der Übereinstimmung aller anderen Einzelheiten kein Zweifel sein, daß wir es mit derselben volkstümlichen Legende zu tun haben.

Während alle anderen hier wiedergegebenen Miniaturen der Moghulschule angehören, haben wir es in diesem Falle mit einem Erzeugnis der Kangra-Richtung zu tun, die stärker als andere Hinduschulen sich an den am Kaiserhofe zur Blüte gelangten Malstil anschließt. Die Unterschiede in der flächigeren Behandlung der Figuren, in der Zeichnung der Gesichter und auch in der Farbstimmung sind unverkennbar.  
Anfang des 18. Jahrhunderts.

